

Kolorowe spodnie, kolorowe twarze. Awangarda jako pierwszy underground

„Malujcie się”

W 1921 roku w jednodniówce *Nuż w bżuhu* – tej samej, w której opublikowano list otwarty do ministra spraw wewnętrznych, wystosowany jako protest przeciwko interwencjom policyjnym podczas wieczorków futurystycznych – polscy awangardziści wzywali:

Obywatele, malujcie się
siebie, swoje żony i dzieci!¹

W 1981 roku, podczas festiwalu „Rockowisko” w Łodzi, Wiktor Gutt i Waldemar Raniszewski – artyści związani z pracownią Oskara Hansena i Jerzego Jarnuszkiewicza w warszawskiej ASP – zorganizowali akcję *Malowanie ciała – wyrazy na twarzy*:

Przez trzy dni trwania koncertu kilka do kilkunastu osób jednocześnie malowało twarze, czasami torsy, plecy czy ręce. W niesamowitym tłoku, na fali ogłuszającej muzyki dochodziło do zaskakująco intymnego kontaktu między malującymi i malowanymi. (...) Na początku grudnia, w galerii Repassage, w godzinach nocnych zrealizowałem drugą wersję *Malowania ciała*. Było to na dziewięć dni przed wprowadzeniem stanu wojennego².

¹ *Nuż w bżuhu. 2 jednodniówka futurystów* [w:] *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp Z. Jarosiński, wyb. H. Zaworska, Wrocław 1978, s. 30. We wszystkich cytowaniach zachowuję pisownię oryginalną.

² W. Gutt, *Wyrazy na twarzy*, <http://www.piktogram.org/25-Wyrazynatwarzy.html> (dostęp: 12.04. 2017).

Jeszcze podczas koncertu wielu uczestników akcji, którzy prosili twórców o malowanie na ich twarzach symboli antysystemowego oporu, było zmuszanych przez policję do natychmiastowego zmywania malunków³.

Oba wydarzenia dzieli równo 60 lat. Odmienne są ich konteksty kulturowe, społeczne, geopolityczne i historyczne, inny jest też status sztuki: futuryści jeszcze walczą z jej tradycyjnym rozumieniem i instytucjami je legitymizującymi, próbując przewietrzyć zatęchłe galerie i muzea, otwierając ich drzwi na oścież, i proponując złośliwie, by malarze – zamiast wieszać płótna w galeriach – zaczęli malować swoje ubrania, bo chodząc „w kolorowych spodniach spełnialiby swoją rolę dostępnej rozrywki dla tłumów”⁴. W 1981 roku nie dziwią już – choć nadal nie są zbyt dobrze odbierane przez normatywnych członków społeczeństwa i kręgi oficjalne – kolorowe spodnie przedstawicieli alternatyw kulturowych, a „malowanie siebie” artyści mogą najpierw zrealizować w przestrzeni publicznej, by potem praktykować ten sam model twórczy w miejscu związanym ze sztuką. Obie sytuacje różni zatem wszystko. Jednak łądząco podobne pozostają same motywy malowania ciała, sceniczno-koncertowego kontekstu i policyjnych interwencji, a także przekonanie – przewrotno-buńczuczne czy głoszone bardziej serio – o malowaniu ciała jako specjalnym typie ekspresji, pozwalającej wyrażać treści buntownicze i poszukiwać alternatyw dla kultury dominującej wraz z jej obiegami komunikacyjnymi: „malować twarze ubrania białizną, ludzi, domy, chodniki”⁵.

Kontynuacje i nawiązania między pierwszymi ruchami awangardowymi a powojenną sztuką (nie tylko polską) są oczywiste, „szklana tafla”, dzieląca pracownię formistów od ulicy, została na dobre rozbita⁶:

awangarda zakwestionowała wszystko, co dotychczas funkcjonowało w życiu artystycznym: nie ma już sztuki (np. wszystko, co istnieje, jest piękne, a wobec tego, po cóż osobna sztuka? [...]); nie można też wydzielić odrębnej klasy przedmiotów, którym przysługiwałoby miano dzieł sztuki – dziełem jest po prostu to, co za dzieło uważamy (...); za proces artystyczny uznane zostało nawet mówienie o sztuce, definiowanie, czym jest, czy też, czym nie jest sztuka (...)⁷.

³ *Wstęp/Introduction* [w:] *Notatki z podziemia / Notes from the Underground*, red. D. Crowley, D. Muzyczuk, Łódź 2016. Publikacja towarzysząca wystawie *Notatki z podziemia. Sztuka i muzyka alternatywna w Europie Wschodniej 1968–1994* (Muzeum Sztuki w Łodzi, 22.09.2016–15.01.2017).

⁴ *Nuż w bzuhu...*, dz. cyt., s. 30.

⁵ A. Stern, A. Wat, *Prymitywiści do narodów świata i do Polski* [w:] *Antologia polskiego futuryzmu...*, dz. cyt., s. 5.

⁶ B. Jasiński, *Futuryzm polski (bilans)* [w:] *Antologia polskiego futuryzmu...*, dz. cyt., s. 57.

⁷ M. Gołaszewska, *Estetyka i antyestetyka*, Warszawa 1984, s. 42.

Wiadomo, że jako tendencje w sztuce idee awangardowe są formujące dla przestrzeni artystycznych XX i XXI wieku, układając się zgodnie z logiką: od wyjścia z galerii na ulicę (postulowanego już w *Nożu w bzuhu*) po anektowanie sztuki ulicy przez galerie. *Street-art* można wręcz postrzegać jako realizację idei głoszonych przez futurystów: „Właściciele domów, pokrywające kompozycjami futurystycznymi ścany i wnętrza swoich kamieńców. Państwo, zamów następujących jedynych w Polsce malarzy i żeźbiaży [awangardowych – przyp. A.K.] do ozdobienia ulic, placów i hodników (...)”⁸. Jednak graffiti czy murale, których twórcy doczekali się dziś nie tylko zamówień od władz miejskich, lecz także specjalnych festiwali i zaproszeń do malowania ścian galerii sztuki, były już w epoce poawangardowej, bez udziału muzeów i krytyków sztuki, środkiem wyrazu alternatywnego buntu, młodzieżowej kontestacji i jednocześnie twórczością undergroundową i kontestacyjną uprawianą oddolnie na ulicach⁹, w pewien sposób realizującą ideę zawartą w manifestach, choć, rzecz jasna, stylistyka była już zupełnie inna, niż postulowano kilkadziesiąt lat wcześniej.

„Kilku młodych ludzi”

Nietrudno spostrzec, co czynili już socjologowie, że wzorce kultury alternatywnej mają wyraźnie awangardowe rysy i źródła, przy czym w tej perspektywie chodzi o właściwy młodzieżowym kontestatorom typ bycia w społeczeństwie, który rozwijał się w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku i dla którego ważną cezurę stanowiły kontrkulturowe ruchy lat sześćdziesiątych, dziedziczące przecież bezpośrednio wiele awangardowych idei. Styl życia i sposób bycia w kulturze, można więc uznać za wypracowywane w laboratorium sztuki pierwszych dekad XX wieku (choć zwraca się także uwagę na antecedencje w życiu bohemy artystycznych końca wcześniejszego stulecia). Kultura młodzieżowa – jak skłonna jest określać alternatywy Barbara Fatyga – według socjolożki „w wielu swych przejawach jest pokrewna awangardzie artystycznej”¹⁰. I nic w tym nadzwyczajnego, jeśli uświadomimy sobie, że właśnie ruchy nowej sztuki –

⁸ *Nuż w bzuhu...*, dz. cyt., s. 30.

⁹ Zob. A. Petrucci, *Pismo. Idea i przedstawienie*, tłum. A. Osmólska-Mętrak, Warszawa 2010; P. Zańko, *Zabijemy was słowami. Prowokacja kulturowa w przestrzeni miejskiej i w internecie*, Warszawa 2012.

¹⁰ B. Fatyga, *Dzicy z naszej ulicy: antropologia kultury młodzieżowej*, Warszawa 1999, s. 115.

wraz z jej kultem nowości, świeżości i młodości – rozpatrywać można nie tylko jako nurt artystyczny, lecz także jako pierwszą twórczą eksplozję nowej jeszcze – emancypującej się w trakcie XX wieku jak wiele innych grup społecznych – kultury młodzieżowej. Warto w tym miejscu przypomnieć, że sama młodość:

jest „wynalazkiem” ery przemysłowej, w szczególności XIX-wiecznej rewolucji industrialnej. Jako szczególny etap życia, wypełniony kształceniem ogólnym i zawodowym oraz brakiem przymusu pracy, wyłaniała się powoli wraz z rozwojem nowej klasy społecznej: mieszczaństwa. Młodość jako odrębna faza życia stała się początkowo doświadczeniem bardzo wąskich grup młodzieży, pochodzących z uprzywilejowanych rodzin mieszczańskich¹¹.

Kultura młodzieżowa i awangarda artystyczna mają więc wspólne źródła. „A my wszyscy, kilku młodych ludzi (...)”¹² – wspominał Wat czasy futuryzmu. On sam w roku wydania *Noża w bzuhu* miał lat dwadzieścia jeden, Anatol Stern – dwadzieścia dwa, Bruno Jasieński – dwadzieścia, Stanisław Młodożeńec – dwadzieścia sześć. Nie bez powodu też Barbara Fatyga, opisując zjawisko, które w naszym tomie nazywamy undergroundem (inni badacze nazywali też kulturą alternatywną lub subkulturami czy ruchami kontrkulturowymi¹³), decyduje się utożsamiać je z kulturą młodzieżową. Na ten sam trop powinowactw kulturowych między pierwszymi formacjami awangardowymi a ruchami undergroundowymi naprowadza Grzegorz Gazda, który futurystyczne pierwociny lokuje w środowiskach studenckich, uczniowskich, również gimnazjalnych, w organizacjach młodzieżowych i kołach uniwersyteckich, w jakich dochodziło do dyskusji o sztuce i powoływania do życia nowych pism literackich¹⁴, a samą „erupcję grup literackich”, związaną z działalnością awangardową, nazywa wprost „atakami «literatury młodziaków»”¹⁵. Dla wielu uczestników tego

¹¹ D. Hildebrandt-Wypych, *Pokolenia młodzieży – próba konceptualizacji*, „Przegląd Pedagogiczny” 2009, nr 2, s. 107.

¹² A. Wat, *Mój wiek*, t. 1, oprac. R. Habielski, Kraków 2011, s. 26.

¹³ Na temat terminologii i różnych koncepcji dotyczących relacji między tymi pojęciami zob.: B. Fatyga, *Dzicy z naszej ulicy...*, dz. cyt.; A. Jawłowska, *Drogi kontrkultury*, Warszawa 1975; J. Wertenstein-Żuławski, *Trzy obiegi – trzy kultury. Struktura społeczna i komunikowanie w dzisiejszej Polsce* [w:] *Przełom i wyzwanie. Pamiętnik VIII Ogólnopolskiego Zjazdu Socjologicznego*, Warszawa–Toruń 1991; *Alternatywność jako element współczesnej kultury* [w:] *Spontaniczna kultura młodzieżowa*, red. M. Pęczak, J. Wertenstein-Żuławski, Wrocław 1991; M. Pęczak, *Mały słownik subkultur młodzieżowych*, Warszawa 1992.

¹⁴ G. Gazda, *Futuryzm w Polsce*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974, s. 26–27.

¹⁵ Tamże, s. 31.

międzywojennego ruchu futuryzm był „młodzieńczą przygodą”, niektórzy traktowali swój udział w nim „na zasadzie młodzieńczego wybryku”¹⁶. Można więc zaryzykować tezę, że na niektóre polskie ruchy awangardowe – a zwłaszcza futuryzm, włączający w tej lokalnej odmianie również zachowania i idee dadaizmu czy prymitywizmu – można spojrzeć jak na kulturę młodzieżową czy undergroundową, rodzącą się właśnie wtedy w miastach wraz z dwudziestowiecznymi awangardami.

„Awangardowy styl alternatywny”

Anna Wyka, badając działania w zakresie sztuki, parateatru, takie jak Akademia Ruchu, nowa humanistyczna psychoterapia czy psychologia, używa określenia „awangardowe środowiska alternatywne”¹⁷, a jednocześnie „margines kultury”¹⁸, obejmując te same zjawiska i pisząc o „awangardowym stylu alternatywnym”. W tym ujęciu awangardowość, której szuka się nie tyle w galeriach, ile w rzeczywistości kulturowej, mniej dookreślają więc sposoby rozumienia sztuki czy konkretne dzieła, bardziej natomiast style i wzory życia (również artystycznego, z uwzględnieniem awangardowego znoszenia granicy między tym, co jest domeną sztuki, a tym, co pozostaje codziennością) czy sposoby wytwarzania sztuki, które – jak widać – zdążyły się od tamtego czasu przyjąć i utrwalić w kulturze alternatywnej. Bardziej niż skupianie się na konkretnych nurtach awangardowych, lepiej będzie – kierując się intuicją Wyki – za awangardowe uznać te nurty kultury i grupy, które „jako pierwsze były zdolne do zauważenia wymiarów dominującego, a wadliwego rozwoju społecznego i zdołały dokonać w tym zakresie podstawowego zwrotu – przynajmniej na skalę własnego stylu życia”¹⁹. Z tej perspektywy polscy futuryści byliby taką właśnie prekursorską grupą undergroundową w sensie socjologicznym, biorącym pod uwagę wzory i style funkcjonowania wspólnoty w społeczeństwie i wobec niego. Pamiętać też warto w tym kontekście o następstwach narodzin awangard, trafnie diag-

¹⁶ K. Jaworski, *Niechciani futuryści – warszawska awangarda literacka* [w:] *Między retoryką manifestów a nowoczesnością. Literatura – sztuka – film*, red. K. Jaworski, P. Rosiński, Kielce 2011, s. 86.

¹⁷ A. Wyka, *O awangardowym stylu alternatywnym* [w:] *Styl życia, obyczaje, ethos w Polsce lat siedemdziesiątych – z perspektywy roku 1981. Szkice*, red. A. Siciński, Warszawa 1983, s. 110.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Tamże, s. 119–120.

nozowanych w 1978 roku przez Jerzego Ludwińskiego, który również – choć wywodząc refleksję z pola sztuki neoawangardowej – dostrzega bliskość obu zjawisk: awangardy i właściwego kulturom alternatywnym outsiderstwa: „Dotychczas awangardowe było – pisał artysta – to, co wychylało się poza granice sztuki i konwencji. Teraz pojęcie to traci sens. Outsiderzy sami mogą uznawać się za awangardę, bo są w mniejszości”²⁰.

Barbara Fatyga, badając młodzieżowy underground w Polsce w latach 1989–1993, wyróżnia cztery typy obecnych w nim doświadczeń pozwalających dookreślić „sposób uczestniczenia w kulturze”, tworzący światopogląd i wpływający „na kształtowanie się tożsamości społecznej”, a także określający „wzorce stylu życia”²¹ tych grup. Są to: polityka, ludyczność, twórczość i codzienność. Ten typ bycia i współbycia społecznego, oparty na wskazanych przez Fatygę doświadczeniach kulturowych, jest obecny w stylach życia i ideach pierwszej awangardy. Spróbujmy zatem spojrzeć nie tyle na dziedzictwo awangardowej idei w działaniach polskiego undergroundu, ile na futuryzującą awangardę polską pierwszych dekad XX wieku jako na moment narodzin undergroundu; na grupę awangardową zaś jako „grupę awangardy twórczej”, mieszczącą się w tej kategorii równie dobrze, jak subkultury poszukujące:

czegoś nowego w sferze kultury, sięgające po nowatorskie, oryginalne środki wyrazu, a także instrumenty ekspresji własnych przekonań i celów. Są to na ogół nieformalne, małe, amatorskie lub profesjonalne, artystyczne ugrupowania twórcze. (...) Subkulturowe grupy awangardowe mają charakter alternatywny, kreatywno-innowacyjny, lecz działają zwykle – zanim zostaną zauważone przez krytykę artystyczną i uznane przez opinię publiczną – na obrzeżach, peryferiach masowej, oficjalnej kultury²².

Polityka, ludyczność, twórczość i codzienność

Według Fatygi negacja i dystans, zaprzeczanie istniejącego ładu społecznego, są najistotniejszymi i najbardziej uniwersalnymi cechami kultury młodzieżowej, jednocześnie badaczka wskazuje na bliskość tego zjawiska i działań artystycznych:

²⁰ J. Ludwiński, *Estetyka kleju* [w:] *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, red. J. Koźłowski, Poznań 2009, s. 135.

²¹ B. Fatyga, *Dzicy z naszej ulicy...*, dz. cyt., s. 226.

²² T. Paleczny, *Kontestacja. Formy buntu we współczesnym społeczeństwie*, Kraków 1997, s. 161.

We współczesnej kulturze młodzieżowej (...) elementy buntu i prowokacji należą do najważniejszych. Mimo iż nie ma tutaj, jak pisałam, prostych kontynuacji i zwykłej kumulacji tradycji, to jednak można mówić o znaczących podobieństwach doświadczeń w artystycznej kulturze wysokiej i kulturze młodzieżowej. Obserwacje i analiza materiałów pokazują, że animatorami działań artystycznych i paraartystycznych są na ogół ci spośród młodych ludzi, którzy mają bliższe lub dalsze koneksje ze sztuką w ogóle²³.

Pole sztuki awangardowej przecina się ze sferą działań undergroundowych wielopoziomowo, nie chodzi tu tylko o podobieństwo metod czy użytych środków wyrazu, choć te nie są bez znaczenia. Awangardowość jest też cechą alternatyw, a alternatywność charakteryzuje awangardę: „Alternatywność staje się zazwyczaj akceptowalną społecznie drogą do realizacji własnych potrzeb. Bywa przeważnie cechą twórców, innowatorów, reformatorów, awangardzystów, ale też w dużej mierze członków wszystkich grup subkulturowych, w tym młodzieżowych”²⁴.

Jeden z badaczy zjawisk związanych z kontestacyjnym undergroundem, prowokacją kulturową i zagłuszaniem kultury, powołując się na zachodnie opracowania, wskazuje na awangardowe źródła technik i sposobów działania prowokatorów²⁵, jednak przechodząc do polskiego kontekstu historycznego, przeskakuje od razu płynnie do podziemnych akcji sabotażowych (m.in. w czasie okupacji) jako antecedencji opisywanych przez niego działań²⁶. Tymczasem środki i narzędzia stosowane przez polskich futurystów miały równie prowokatorski charakter: „Na zewnątrz przedstawiało się to po prostu jako walka, którą grupa artystów wypowiedziała swemu społeczeństwu” – pisał w 1923 roku Bruno Jasieński w swoim bilansie futuryzmu – „«Społeczeństwo» zamknęło się w bastionach kościołów i redakcji, skąd wylewało na partyzantów kubły brudnej, gryzącej wody, krzyczało na wieczorach poetyckich, obrzucało jajami i kamieniami”²⁷. Konfiskowanie książek, czasopism, rewizje policyjne, rozpędzanie wieczorów futurystycznych czy (według bilansu Jasieńskiego) wydalenie artystów z powiatów na mocy urzędowych dekretów – wszystkie te przejawy opresji, jaka spotykała „garstkę partyzantów”²⁸,

²³ B. Fatyga, *Dzicy z naszej ulicy...*, dz. cyt., s. 217.

²⁴ T. Paleczny, *Kontestacja...*, dz. cyt., s. 25 [wyróżnienie – A.K.].

²⁵ D. Darts, *Visual Culture Jam: Art, Pedagogy, and Creative Resistance*, „Studies in Art and Education. A Journal of Issues and Research” 2004, nr 4.

²⁶ P. Zańko, *Zabijemy was słowami...*, dz. cyt., s. 42–43.

²⁷ B. Jasieński, *Futuryzm polski (bilans)*, dz. cyt., s. 53–54.

²⁸ Tamże, s. 63.

a także procesy sądowe, konfiskaty (narastające po przewrocie majowym) i areszty za „błuznierstwo”²⁹, zaświadczały o kontestatorskim wymiarze futurystycznej awangardy, o jej próbie – właściwej młodzieżowym ruchom undergroundowym – „programowego, jak i praktycznego zaprzeczania idei stabilnego ładu kultury”³⁰.

Polscy futuryści – nawet jeśli czasem chodziło bardziej o rozpowszechnianie legendy o jakimś działaniu niż o nie samo – są prekursorami wielu środków wyrazu stosowanych przez środowiska undergroundowe. Zawłaszczanie miasta czy manifestowanie w przestrzeni publicznej odbywało się zarówno metaforycznie, na przykład, gdy Jasieński w bilansie futuryzmu z 1923 roku porównuje zawiązanie się grupy futurystów do zgromadzenia na placu miasta ludzi, „co go chcieli zdobyć”³¹, jak i realnie:

Pomysł wożenia się wzajemnego dwóch poetów na taczce po ulicach Warszawy, aby na siebie zwrócić uwagę, albo przerywanie aktorowi gry na scenie podczas przedstawienia i zareklamowanie swej książki ze sceny podczas wywołanego zamieszania, albo wreszcie strzelanie sobie w łeb ślepym nabojem na zbiegu pryncypialnych ulic, podczas największego ruchu, udanie trupa, który nagle ożywa, by podniosłym głosem znów reklamować swoją książkę (...)”³².

Ten repertuar taktyk będzie się z czasem poszerzał – od sytuacjonistycznego psychodryfu, przez wyzwalanie ulic ruchu Reclaim the Street po billboardową bandyterkę i wiele innych – jednak już tutaj mamy do czynienia po części z załączkami wielu z nich, w tym *subvertisingu*, polegającego na przechwytywaniu na przykład przekazów reklamowych, obecnych w przestrzeni publicznej i odwracaniu ich znaczeń³³, bo przecież reklamowania własnych tomików poetyckich nie można rozpatrywać tylko jako aktu prostego włączania się w ówczesne środowisko komunikacyjne, związane z komercją i reklamą. Działanie to było również podejmowaniem z tym środowiskiem przewrotnego dialogu.

Rzecz dotyczy nie tylko języka reklamy. Hasło: „Obywatele, malujcie się”, korzysta z retoryki właściwej manifestom politycznym, a jednocześnie wyraża ironiczny, prześmiewczy stosunek do niej. Odezwa: „Wzywamy wszystkich

²⁹ K. Jaworski, *Kronika polskiego futuryzmu*, Kielce 2015, s. 87–89.

³⁰ B. Fatyga, *Dzicy z naszej ulicy...*, dz. cyt., s. 121.

³¹ B. Jasieński, *Futurizm polski (bilans)*, dz. cyt., s. 63.

³² Artykuł redakcji „Zdroju” 1920. Cyt. za: K. Jaworski, *Kronika...*, dz. cyt., s. 87.

³³ Zob. R. Drozdowski, *Obraza na obrazy. Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, Poznań 2012; P. Zańko, *Zabijemy was słowami...*, dz. cyt.

obywateli Państwa Polskiego do zorganizowanej akcji samoobrony”³⁴, w odniesieniu do działania, jakim ma być protestowanie publiczności przeciw wystawianiu na scenach teatralnych nudnego *Makbeta*, staje się awangardowym postulatem przedrzeźniającym polityczne odezwy przez ich przechwycenie. Jest to jednocześnie język nakierowany negatywnie i na zastanę sztukę, i na harmider politycznych przemówień, odezw i afiszów, funkcjonujący dzięki dekonstruowaniu i podważaniu tego pierwszego sposobu mówienia. Tak interpretowany, awangardowy manifest można traktować jako przechwytywanie i przekrzykiwanie wypowiedzi politycznych i propagandowych w czasach międzywojennej gorączki: „Dla zorganizowania społeczeństwa polskiego do wspólnego owocnego wysiłku w kierunku natychmiastowej, głębokiej, do kożeni sięgającej, zasadniczej i trwałej futuryzacji życia zakładamy na całą Żpłtą Polską gigantyczne stronnictwo futurystyczne”³⁵. Oczywiście, część futurystów wprost nazywa się literacką lewicą, zaangażowanie społeczne polskiej awangardy jest faktem bezsprzecznym, jednak błędem byłoby pomijanie awangardowego humoru, żartu, obecnego przecież i w tym obszarze działalności futurystycznej: „Gdyby Sejm polski obradował na powietzu, na pewno mielibyśmy o wiele słoneczniejszą konstytucję”³⁶. Po przekroczeniu granicy między polami sztuki i polityki, jak uczy historia, utopie artystyczno-społeczne, prowadzące do pełnego zaangażowania politycznego przedstawicieli awangardy, nie tylko nie doprowadziły do pożądanego kształtu rzeczywistości, lecz także skończyły się tragicznie dla ich głosicieli, co dobrze wyczuwał Marcel Duchamp, zarzucając dadaistom nadmierne zaangażowanie w działanie: „Nie pisali książek jak Rabelais lub Jarry, lecz mocowali się ze społeczeństwem. A kiedy walczysz, rzadko możesz równocześnie się śmiać”³⁷.

Jak słusznie zauważył Przemysław Czapliński³⁸, manifest artystyczny nie służy tak naprawdę do przekazywania zobowiązań, które zostaną zrealizowane, ani do informowania odbiorcy o tych zobowiązaniach programowych, a więc nie zawiera w gruncie rzeczy treści, które trzeba by wcielić w życie. Z jednej strony wykorzystuje się tu język związany z realną sprawczością i powodowaniem zmiany społecznej, a z drugiej strony przedrzeźnia się go, czyniąc autotelicznym i pokazując jego małą skuteczność lub rozdźwięk między deklaracją a rzeczywistością

³⁴ B. Jasiński, *Do narodu polskiego. Manifest* [w:] *Antologia polskiego futuryzmu...*, dz. cyt., s. 14.

³⁵ Tamże.

³⁶ Tamże, s. 11.

³⁷ Cyt. za: C. Tomkins, *Duchamp. Biografia*, tłum. I. Chlewińska, Poznań 2001, s. 117.

³⁸ P. Czapliński, *Poetyka manifestu literackiego 1918–1939*, Warszawa 1997.

społeczno-polityczną. W manifestach pada zarówno wezwanie: „Wzywa się wszystkich do rozpoczęcia zgodnej, masowej akcji futurystycznej niezwłocznie z chwilą ogłoszenia tego manifestu”³⁹, jak i zapożyczone hasło Tristana Tzary: „Hcemy szczać we wszystkich kolorach”⁴⁰. Czy tak łatwo rozsądzić, że jedno z nich pisane jest serio, a inne – z przymrużeniem oka?

Przestrzeń publiczna przechwytywana i zawłaszczana była przez futurystów symbolicznie i realnie, na przykład przez rozpowszechnianie konkurencyjnych wobec oficjalnych gazet druków ulotnych: „świszków”, odezów, „manifestów, protestów i bomb”, i „żucanie” ich „na rynki, place i ulice wszystkich miast polskich”⁴¹. Futuryści działali więc w sposób właściwy „trzeciemu obiegowi”, wykorzystując, co zrozumiałe, głównie techniki drukarskie: „Posypały się plakaty”⁴²; „Nóż w brzuchu. Głoski te widniały niedawno na murach Warszawy, krzychały do przechodniów z wyżyn ogromnej płachty papierowej (...)”⁴³. Przywodzi to na myśl nie tylko pierwociny kontestatorskiego malowania na murach, lecz także – podobnie jak same jednodniówki, manifesty, odezwy i plakaty reklamujące wieczorki futurystyczne – właściwe undergroundowi „sieci nadawców i odbiorców, funkcjonujących w specyficznych, najczęściej zmarginalizowanych w stosunku do kultury dominującej, kontekstach”⁴⁴, związane w kulturach młodzieżowych na przykład z fanzinami. Zresztą absurdalne hasła futurystycznej mieszaniny humoru, błazenady, z powodzeniem mogłyby zostać wysprejowane na współczesnych murach: „Śmierć jest najlepszym środkiem pozbawienia się życia”, „Plujcie we własne usta”⁴⁵. Porównanie przestanie się wydawać tak egzotyczne, gdy zauważymy za Grzegorzem Gazdą, że w dwudziestolecie międzywojennym „odbiorcą manifestów i artykułów programowych był twórca innych manifestów i innych artykułów”⁴⁶, zarówno z powodu powszechnego analfabetyzmu „mas”, do których chcieli docierać futuryści, co podkreślali w swoich odezwach i pismach, jak i zapotrzebowania rynku, o którym zaświadczały dobitnie najwyższe nakłady wydawnictw religijnych i książeczek do nabożeństw.

³⁹ B. Jasieński, *Do narodu polskiego...*, dz. cyt., s. 17.

⁴⁰ *Nuż w bzuhu...*, dz. cyt., s. 29.

⁴¹ *Od redakcji [w:] Antologia polskiego futuryzmu...*, dz. cyt., s. 28. Tekst z *Jednodniówki futurystów*.

⁴² Tamże, s. 57.

⁴³ M. Wierzbński, *Głupota czy zbrodnia*, „Rzeczpospolita” 13.12.1921. Cyt. za: K. Jaworski, *Kronika...*, dz. cyt., s. 286.

⁴⁴ B. Fatyga, *Dzicy z naszej ulicy...*, dz. cyt., s. 112.

⁴⁵ K. Jaworski, *Niechciani futuryści...*, dz. cyt., s. 92.

⁴⁶ G. Gazda, *Futuryzm w Polsce*, dz. cyt., s. 30.

Marginalnej pozycji – wskazywanej przez Fatygę i innych badaczy jako jedna z głównych cech kultury młodzieżowej – polskich futurystów w życiu społecznym, nie tylko pod względem obiegu komunikacyjnego, najlepiej dowodzą zaś polemiki i ataki ich oponentów. Co znamienne, jedną z częstszych obelg, jaką znajdziemy w ówczesnej prasie, jest nie tylko posądzanie futurystów o bolszewizm, lecz także wydobywanie ich żydowskiego pochodzenia. Twórczość tę nazywa się między innymi „płodami cuchnących wyziewów Nalewek i Bolszewii”⁴⁷, a samych artystów „nalewowskimi rycerzami bolszewizmu”⁴⁸, zarzuca się im „międzynarodowe geszefciarstwo”, podpierając się m.in. tym, że „Żyd nie lubi pracować”⁴⁹.

Totalna negacja porządku społecznego i pełen humor dystans, znajdowanie marginalnej pozycji w społeczeństwie, próba obłężenia uznanych „okopów zagospodarowanego społecznego Łgarstwa”⁵⁰ – czy będzie nim estetyzm kultury mieszczańskiej, narodowy kult romantycznych wieszczów czy „wytarte banknoty” kapitalistycznej „gęby”, czy przynależne tej kulturze „widzenie świata”, „rokokowe graciki niejednego buduaru i salonu”, czy jej nowe „sklepiki”⁵¹. Tu także – podobnie jak w analizowanych przez Fatygę typach doświadczeń politycznych grup alternatywnych – pojawia się w negatywnym kontekście pojęcie znienawidzonego systemu, ustroju społecznego jako władztwa „idiotów stotnych i kapitalistów”⁵². Antysystemowość idzie w parze z utopią, w tym wypadku lewicową, której też zarzucano, jak widzieliśmy, internacjonalizm, ale i dążenia anarchistyczne⁵³, od jakich – dostrzegając je w podejściu niektórych awangardzistów – dystansował się życzliwie Bruno Jasieński: „Nonsens jest dynamitem. Mógłby stać się materiałem zanarchizowania mas (anarchizm intelektualny)”⁵⁴. Ta konstelacja idei awangardowych odpowiada w pełni typowi doświadczenia undergroundowego⁵⁵, a do tego repertuaru dodać też trzeba pacyfizm:

⁴⁷ M. Wierzbński, *Głupota czy zbrodnia*, dz. cyt., s. 286.

⁴⁸ Tamże, s. 287.

⁴⁹ A. Słonimski, *Mechano-bzdura*, „Wiadomości Literackie” 30.03.1924. Cyt. za: K. Jaworski, *Kronika...*, dz. cyt., s. 463.

⁵⁰ B. Jasieński, A. Stern (?), *Awangarda – swoim przyjaciółom!*, „Awangarda” 16.02.1924. Cyt. za: K. Jaworski, *Kronika...*, dz. cyt., s. 459.

⁵¹ B. Jasieński, A. Stern, [Wstęp do „Ziemi na lewo”] [w:] *Antologia futuryzmu...*, dz. cyt., s. 74.

⁵² A. Stern, A. Wat, *Prymitywiści do narodów świata...*, dz. cyt., s. 4.

⁵³ Zob. np. I.J. Kamiński, *Trudny romans z awangardą*, Lublin 1989.

⁵⁴ B. Jasieński, *Futuryzm polski (bilans)*, dz. cyt., s. 63.

⁵⁵ B. Fatyga, *Dzicy z naszej ulicy...*, dz. cyt., s. 123.

Ostatnie wieczory futurystyczne w Zakopanem zakończyły się walką dwóch odłamów publiczności na pięści i jajka! (...) Publiczność zrewoltowana zdemoluje dotychczasową scenę. Jajka są broń jedyne godną człowieka cywilizowanego: pszypominają ręczne granaty, a nie są śmiertelne. Ściskamy dłoń francji i szwajcarii. Marinetti jest nam obcy⁵⁶.

Słynny wieczór w Zakopanem obrósł w legendę, jednak strategia prowokacji i szoku nie ograniczała się do niego. Co znamienne, podobnie jak twórcy undergroundowi i przedstawiciele kultur młodzieżowych, zwykle związani z działaniami paraartystycznymi⁵⁷, ruchy futurystyczne wybierały właśnie happening, performans (nie używając jeszcze tych nazw), występ sceniczny czy koncert – „poezokontert” – jako najdogodniejszą formułę uprawiania swojej sztuki. Właściwie należałoby już o tych próbkach z początków XX wieku mówić jako o parasztuce, której uprawianie badacze przypisują ruchom alternatywnym, byłoby to zresztą zgodne z intencjami awangardzystów manifestujących w latach dwudziestych: „Artyści na ulicę!”⁵⁸, „Każdy może być artystą”⁵⁹. Te idee realizowane były przecież najskuteczniej nie przez „wysoką” sztukę neoawangardową spod znaku Josepha Beuysa, lecz w środowiskach twórczych alternatyw undergroundowych, z czego zdają sprawę teksty zgromadzone w tym tomie. Koncerty – inaczej rozumiane niż w drugiej połowie XX wieku, ale pozostające tym samym gatunkiem scenicznym i rozbijające schemat przyjętych ówczesnie form występów estradowych podobnie jak później undergroundowy koncert w Jarocinie pozostawał w opozycji do oficjalnej, popularnej gali – były wręcz obsesją futurystów, którzy chcieli organizować je wszędzie: „w poćągach, tramwajach, jadłodajniach, fabrykach, kawiarniach, na placach, dworcach, w hallach, pasażach, parkach, z balkonów domu, itd. itd. itd. o każdej poze dnia i nocy”⁶⁰.

Dodajmy, że ulubione formy i techniki artystyczne twórców undergroundowych pochodzą również z repertuaru awangardowego: to happeningi i koncerty, ale też kolaże lub asamblaże, polegające „nie tylko na łączeniu

⁵⁶ Nuż w bzuhu..., dz. cyt., s. 11.

⁵⁷ „W paradygmacie paraartyzmu mamy bowiem ścisły związek sztuki i życia. Pojawiają się tutaj całkiem nowe formy, przez które można wyrażać własne ekspresje. Dochodzi do konsekwentnego przekreślenia różnicy pomiędzy artystą a „szarym człowiekiem”. Ruchy i działania paraartystyczne zacierają podział na twórców i konsumentów kultury. Każdy może (i powinien) być twórcą” (B. Fatyga, *Dzicy z naszej ulicy...*, dz. cyt., s. 218).

⁵⁸ B. Jasieński, *Do narodu polskiego...*, dz. cyt., s. 11.

⁵⁹ Tamże, s. 12.

⁶⁰ Tamże, s. 11.

form z różnych porządków i tradycji lecz także na łączeniu «niepasujących» treści i «niepasujących» treści i form», oraz sięganie po techniki i tematy niskie, „używanie form i treści mieszanych. Pojedyncze składniki takich mixów są dosyć tradycyjne. Brane są, jak już wspominałam, z nierzadko szacownego repertuaru różnych dyscyplin sztuki wysokiej, z kultury popularnej, ludowej, z folkloru”⁶¹. Uwagę zwraca również – pozorowana lub nie – amatorskość, duch nieskrępowanej twórczości, przejawiający się czasem w zwykłym wierszoklectwie (zwłaszcza Warszawskiej Katarynki) ku ucieście własnej i odbiorców, pobudzającym do nieskrępowanej twórczości młodszych naśladowców, a odbiorców i krytyków do parodystycznego czy pastiszowego futuryzowania: „Adek się skrobie w zadek”, „Jestem chłopiec dziarski / Artur Maria Swinarski”⁶².

Podczas *Wieczoru podtropikalnego urządzonego przez białych murzynów* z 1919 roku, jeśli wierzyć pamięci Wata, było „wiele o spermie i o wiatrach tylnych (...). Ale gwoździem programu był nagi człowiek z lekką gazową przepaską na biodrach”⁶³, którego ostatecznie trzeba było siłą wypchnąć na scenę; na ścianach wisiały obrazy nowoczesnych malarzy, m.in. Henryka Berlewiego, a recytacji wierszy towarzyszyły śpiewy „Murzyna, autentycznego Jusufa ben Mchim”⁶⁴. „Czy wiecie, co to są wieczory futurystyczne w Warszawie?” – pytał dziennikarz „Kuriera Polskiego” z 21 lutego 1921 roku – po czym informował:

wpuszcza się na estradę półtora tuzina młodzieńców, z których jeden odczytuje, jako ostatni wyraz poezji, menu obiadowe, drugi liczy głośno od 17 do 38, trzeci (najzdolniejszy) skarży się na brak szacunku dla najdyskretniejszych części ciała ludzkiego lub najniezbędniejszego naczynia w sypialni, a czwarty woła z ponurą emfazą: „w żyłach ogień, w głowie szal, koty drą się: Miau, miau, miau!”⁶⁵.

Bał futurystów w Krakowie, odbywający się pod nazwą *Rumak uśmiechnięty*, wzbogacony był zaś o „divertissement baletowe”⁶⁶, „było wesoło (...).

⁶¹ B. Fatyga, *Dzicy z naszej ulicy...*, dz. cyt., s. 221. Zob. także: X. Stańczyk, *Kultura alternatywna w Polsce 1978–1996. Wyobrażenia, samoorganizacja, komunikacja*, Warszawa 2014, niepublikowana rozprawa doktorska, zwłaszcza s. 535–550.

⁶² Cyt. za: K. Jaworski, *Kronika...*, dz. cyt., s. 94.

⁶³ Tamże, s. 67.

⁶⁴ Tamże.

⁶⁵ Tamże, s. 170–171.

⁶⁶ „Ilustrowany Kurier Codzienny” 13.02.1922, nr 33. Cyt. za: tamże, s. 345.

Tańczono, śmiano się, trochę pito, trochę... (...). Z masek zabawny był kostium pewnego pana, przedstawiający człowieka bez głowy”⁶⁷.

Błazenada, idiotyzm, „futurjaje”⁶⁸ i inne epitety, które padały pod adresem futurystów, wskazują, rzecz jasna, na ich społeczny odbiór, ale dowodzą przecież także ludyczności tej sztuki, jej karnawałowego charakteru i eksponowania w niej dołu materialno-cieleśnego (w sensie Bachtinowskim), przekraczania rozmaitych tabu – od erotyki przez religię (np. proces Sterna o bluźnierstwo po występach w Wilnie) po fizjologię⁶⁹ – a także po prostu tego, że grupa ta bawiła się, przeciwstawiając nadętej, narodowo-patriotyczno-romantycznej powadze „wesołość, zdrowie, trywialność, śmiech”⁷⁰. Na bardzo podobne cechy ludyczności undergroundu zwracali uwagę Barbara Fatyga („Abstrakcyjny humor, cienką ironię prezentuje się w «grubej», prymitywnej formie językowej i/lub wizualnej. «Poważne», wręcz filozoficzne treści przemycia się pod płaszczykiem »ohydne« słownictwa i w atmosferze grubego rechotu. Ten styl reprezentuje przede wszystkim prasa punkowo-anarchistyczna”)⁷¹ i Xawery Stańczyk⁷². Trwałości tendencji do bawienia się – nie tylko przecież obrazoburczego – w undergroundzie dowodzi wiele tekstów w tym tomie, opisujących liczne koncerty, akcje sceniczne, zgromadzenia w gospodach i prywatnych mieszkaniach. Potwierdzają ją badacze innych niż polskie czy czechosłowackie kontekstów środkowoeuropejskich, przywołując na przykład wschodnioniemiecką grupę muzyczną AG Geige, wykonującą w kosmicznych przebraniach i maskach dadaistyczne teksty Jana Kummera i wiele innych⁷³.

Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że w opisywaniu tego rodzaju działalności w Europie Środkowej nieustannie odwoływać się trzeba właśnie do repertuaru pojęć, nazw nurtów i ruchów, które zrodziły się wśród twórców pierwszych awangard. Na podobną prawidłowość zwróciła uwagę Barbara Fatyga, mówiąc wręcz o „wspólnym kanonie ideologicznym” rozmaitych, młodzieżowych przejawów parasztyki, dowodząc dodatkowo, że manifestuje się w nich: „poczucie absurdu egzystencji, groteskowe spojrzenie na rzeczywistość społeczną, pure-nonsensowy

⁶⁷ „Ilustrowany Kurier Codzienny” 16.02.1922, nr 47. Cyt. za: tamże.

⁶⁸ K. Jaworski, *Niechciani futuryści...*, dz. cyt., s. 87.

⁶⁹ G. Gazda, *Futuryzm w Polsce*, dz. cyt., s. 76–83.

⁷⁰ A. Stern, A. Wat, *Prymitywiści do narodów świata...*, dz. cyt., s. 3.

⁷¹ B. Fatyga, *Dzicy z naszej ulicy...*, dz. cyt., s. 122.

⁷² X. Stańczyk, *Kultura alternatywna...*, dz. cyt.

⁷³ *Notatki z podziemia / Notes from the Underground*, red. D. Crowley, D. Muzyczuk, Łódź 2016.

lub czarny humor”⁷⁴, charakterystyczne dla treści i emocji obecnych w nurtach sztuki początków XX wieku. Ruch dada, konceptualizm, futurizm, antysztuka – o tej konstelacji awangardowej można więc mówić jako o czymś, co być może uśmierciło sztukę „wysoką” i doprowadziło do kryzysu samej awangardy artystycznej, manifestowanego po wielokroć przez teoretyków i praktyków neoawangardy, widocznego już w samym mnożeniu negatywnych terminów, którymi próbowało się ten kryzys objąć (pseudoawangarda, ariergarda, postawangarda...), jednak pozostało też najbardziej płodną i trwałą tendencją dwudziestowiecznej i współczesnej kultury undergroundowej, nabierającej skądinąd coraz większego, mainstreamowego znaczenia w kulturze popularnej, czego może dowodzić obecność piosenek rockowych i punkowych w reklamach, a także „konstestacyjna” oferta współczesnych sklepów odzieżowych.

Absurd, groteska, zgrywa, błazenada to techniki służące nie tylko undergroundowemu podważeniu uświęconego ładu społecznego, sankcjonowanego odgórnie, lecz także wyrażające ducha ludyczności jako „wietrzenia” spetryfikowanych form kultury, gdy „życie i sztuka polska grożą zaduszeniem, a jedynym możliwym i skutecznym w takim wypadku środkiem jest niezwłoczna traheotomia”⁷⁵. Już młodzi futuryści – poza wieloma innymi sprawami – wołali o więcej słońca, radości, zabawy, oddechu, powietrza, godząc w nawyki szczerze pozapinanych na ostatni guzik normatywnych członków społeczeństwa: „Odżucamy parasole, kapelusze, meloniki, będziemy chodzić z odkrytą głową. Szyje gołe. Tszeba, aby każdy jak najbardziej się opalił”⁷⁶. Tutaj również, podobnie jak w kulturach undergroundowych, strój okazuje się ważnym symbolem buntu, zaznaczania własnej odmienności i kontestowania zastanej normatywności. Błazenada to także – po prostu – zabawa towarzyska, wspólnotowa, wymagająca międzyludzkiego spotkania. Podczas kabaretów, wieczorków futurystycznych, „poezokoncertów”, futurystycznych balów i wygłupów: „Ludzie łączą się (...) dzięki wspólnocie poglądów i symboli w opozycji wobec świata kultury”⁷⁷, podobnie jak podczas młodzieżowych koncertów czy innych zgromadzeń, o których pisze Fatyga. Opisywane przez nią spotkania młodzieżowe do złudzenia przypominają sposób działania pierwszych futurystów: „Młodzi ludzie stowarzyszali się lub grupowali,

⁷⁴ B. Fatyga, *Dzicy z naszej ulicy...*, dz. cyt., s. 220.

⁷⁵ B. Jasieński, *Do narodu polskiego...*, dz. cyt., s. 7.

⁷⁶ Tamże, s. 10.

⁷⁷ B. Fatyga, *Dzicy z naszej ulicy...*, dz. cyt., s. 218.

by łatwiej razem wydawać książki, gazety, wystawiać obrazy czy sztuki, organizować niekonwencjonalne wieczory poetyckie⁷⁸. Spotykali się oni w kawiarniach dla sztuki, ale były to przecież także spotkania towarzyskie, pogawędki, a każda z grup literackich międzywojnia miała swoje miejsce zbiórek (futuryści zaanektowali na przykład Esplanadę). „Małe, nietrwałe grupy, w których możliwe jest utrzymanie ducha wspólnoty i (...) sieci wymiany pozytywnej”⁷⁹, w tym międzynarodowej, związane z młodzieżowym undergroundem, stanowią jednocześnie znakomitą kulturową definicję ruchów awangardowych początku XX wieku, poszukujących tak wspólnotowości, jak i wolności⁸⁰, a to właśnie poszukiwanie okazało się stałą (po)nowoczesnością, nad którą od początku unosiła się atmosfera „No Future”. W manifestach z lat dwudziestych znajdziemy wiele świadectw doświadczenia nie tyle „radość i z odzyskanego śmietnika”, ile poczucia kryzysu cywilizacji i dławienia się czy duszenia w istniejącym, murszejącym, systemie społecznym i takich też wzorach kultury.

Daniel Muzyczuk, eksplorując muzyczny underground Europy Środkowej i Wschodniej w czasach PRL, połączył ten nurt z neoprymitywizmem i z marzeniami „o nowej organizacji społecznej, które w warunkach realnego socjalizmu połączyły artystów wizualnych i scenę muzyczną w efemeryczne społeczności wyznaczające sobie cele poza zasięgiem wzroku partyjnych oficjeli”⁸¹. Może więc w XX wieku doświadczyliśmy nie tyle upadku i kryzysu awangardy, ile jej stopniowego przechodzenia w stan permanentnego undergroundu, zwłaszcza jeśli przyjąć, że sam underground jest i był w PRL po części realizacją – nawet jeśli nieintencjonalną i nieświadomą – idei pierwszych awangard. Te same mrzonki – niezależnie od tego, że warunki polityczne, którym trzeba się przeciwstawiać, były inne – motywowały przecież gorączkową, zbiorową twórczość pierwszych futurystów, podobnie jak poszukiwanie drogi samorozwoju, także duchowej, dla której punkt wyjścia stanowić miały także prymitywistyczne poszukiwania wyzwolenia się „z szablonu formy (...), choćby to miało doprowadzić do nieoczekiwanych ekstrawagancji”.

⁷⁸ Tamże.

⁷⁹ Tamże, s. 123.

⁸⁰ Zob. G. Sztabiński, *Inne idee awangardy. Wspólnota, wolność, autorytet*, Warszawa 2011.

⁸¹ D. Muzyczuk, *Nowa plemiennosc przeciwko nowemu człowiekowi. „Notatki z podziemia” w Muzeum Sztuki w Łodzi*, <http://magazynsum.pl/krytyka/nowa-plemiennosc-przeciwko-nowemu-czlowiekowi-notatki-z-podziemia-w-muzeum-sztuki-w-lodzi> (dostęp: 22.04.2017).

Jest rzeczą konieczną, by sztuka była traktowana nie tylko jako jedna z form uspołeczniających, w rodzaju filozofii, religii, socjologii etc. Każda z tych form oparta najzwyczajniej na analizie i będąca pasożytem doświadczenia – jest pozbawiona przecież owego szalonego skoku w niewiadome a cudowne jutro, wyrwania z więzów fatalizmu, który nakłada na nas doświadczenie. Pozostawcież cośkolwiek człowiekowi dzikiemu, który mieszka w każdym z nas i który krzyczy, pozostawcie coś intuicji⁸².

⁸² A. Stern, *Wstęp od redakcji* [w:] *Antologia polskiego futuryzmu...*, dz. cyt., s. 66.